

**CUADERNOS** ▶  
◀ **INTER·C·A·MBIO**

SOBRE CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Universidad de Costa Rica / CIICLA

**El baile de la loquera: lo carnavalesco  
en la práctica músico-bailable *mosh* y  
*slam* de las juventudes urbanas durante  
la década de 1990 en Costa Rica,  
el caso del *ska***

**Sergio Isaac Hernández Parra**

**DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.50498>**

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio>

¿Cómo citar este artículo?

Hernández Parra, Sergio Isaac. (2022). El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del *ska*. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 19(2), e50498. doi: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.50498>

**Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe**

Vol. 19, No. 2, julio-diciembre, 2022





Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.ciicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

## El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del *ska*

**Hernández Parra, Sergio Isaac**

El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del *ska*

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm. 2, e50498, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182007>

**DOI:** <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.50498>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Artículos científicos (sección arbitrada)

# El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del *ska*

*El baile de la loquera: the Carnival Aspect of Danceable Music Practice of Mosh and Slam for the Urban Youth in Costa Rica during the Decade of 1990, the Case of Ska Music*

*A dança da folia: o carnavalesco na prática músico-dançável mosh e slam da juventude urbana durante a década de 1990 na Costa Rica, o caso do ska*

Sergio Isaac Hernández Parra \* [sergioherpar@gmail.com](mailto:sergioherpar@gmail.com)  
*Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica*

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre  
Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm.  
2, e50498, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 27 Septiembre 2021  
Aprobación: 07 Marzo 2022

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v19i2.50498>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182007>

**Resumen:** Este artículo aborda una práctica musical de carácter bailable del *mosh* y del *slam* con el fin de explicar las actitudes de transgresión y subversión presentes en un sector de la juventud costarricense, las cuales se releen en clave carnavalesca, de acuerdo con la teoría de Mijail Bajtín. Para ello se elaboró una metodología transdisciplinaria que, por medio de fuentes etnográficas, discográficas y de hemeroteca, triangula aspectos musicales, discursivos y sociales. De esta forma se cumple con el objetivo general de analizar el aspecto carnavalesco en la práctica músico-bailable del *ska* de las juventudes urbanas costarricenses en la década de 1990.

**Palabras clave:** Bajtín, discurso musical, jóvenes, festividad, carnaval.

**Abstract:** This article discusses the danceable music practice of “mosh” and “slam” as a form of subversive attitude for the urban youth, based on the carnival theory of Mijail Bajtín. In particular, proposes a transdisciplinary methodology based in the analysis of social discourse, discographic production and ethnographic data. All this allows to achieve the following objective: analyze the carnivalesque form in the danceable practice of “ska. music for Costa Rican urban youth during the decade of 1990.

**Keywords:** Bajtín, musical discourse, youth, festivity, carnival.

**Resumo:** Este artigo aborda uma prática musical dançante de *mosh* e *slam* para explicar as atitudes de transgressão e subversão presentes em um setor da juventude costarriquenha, que são relidas em chave de carnavalesca, de acordo com a teoria de Mijail Bajtín. Para isso, foi desenvolvida uma metodologia transdisciplinar que, por meio de fontes etnográficas, de registros e de jornais, triangula aspectos musicais, discursivos e sociais. Desta forma, é cumprido o objetivo geral de analisar o aspecto carnavalesco na prática músico-dançável do *ska* em jovens urbanos costarriquenhos nos anos 1990.

**Palavras-chave:** Bajtín, discurso musical, juventude, festividade, carnaval.

## Introducción

Jacques Attali en su clásico libro *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música* (1995) afirma que es más pertinente estudiar las sociedades por medio de sus fiestas y músicas que por medio de estadísticas (p. 11). Este artículo parte de esa premisa, y pretende exponer las actitudes

implícitas de transgresión y denuncia social de un sector de la juventud de la década de 1990 por medio de sus prácticas culturales y musicales festivas.

En particular, la investigación tiene como objeto de estudio el *mosh* y el *slam*, entendidos como una práctica músico-bailable, es decir, una actividad social que implica un movimiento corporal colectivo motivado por la música, que a diferencia de otros estilos de baile no se puede desligar de la práctica musical en vivo. En otras palabras, los conciertos, en específico del género *ska* –práctica musical que se origina en Jamaica a mediados del siglo XX y que es apropiado por los jóvenes urbanos costarricenses durante la década de 1990, cuando mezclan el ritmo sincopado caribeño con el *rock* y otros géneros como la salsa o la cumbia–. Por consiguiente, se planteó el siguiente objetivo: analizar el aspecto carnavalesco en la práctica músico-bailable del *ska* de las juventudes urbanas costarricenses en la década de 1990.

La fiesta o las diversiones públicas han sido analizadas por la historiografía costarricense (Acuña et al., 1996; Fumero, 1996a y 1996b; Enríquez, 2000; Urbina Gaitán, 2000, 2002 y 2006); sin embargo, tales investigaciones fueron realizadas para el periodo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Así, la segunda mitad del siglo XX y el periodo reciente han sido abordados de manera tibia (Díaz, 2018; Hernández, 2016; Fumero, 2007). Además, la visión carnavalesca no se ha desarrollado de forma profunda, más allá del tratamiento del carnaval como producto cultural (Murillo, 2000; Le Franc, 1984; Rosario, 2015) y una investigación sobre los vídeos musicales *heavy metal* internacionales (Nassar, 2019). De ahí que se considere relevante el examen de lo carnavalesco en la década de 1990. Existen trabajos desde las ciencias sociales sobre el *mosh* (Murillo y Orozco, 1998; Carballo, 2001; Fuentes, 2004), que lo abordan desde la violencia y la simbolización de la cultura juvenil; empero, no es parte de sus objetivos analizar los aspectos festivos y liberadores de la agresión del baile, de ahí que este énfasis sea esclarecedor.

Los trabajos sobre el *mosh* en Latinoamérica no son vastos y se centran en los géneros *metal* y *rock*. No obstante, Miguel Barnet en la biografía del cimarrón Esteban Montejo permite apreciar el baile esclavo del *maní* que se practicaba en el siglo XIX en las barracas de los ingenios de azúcar cubanos, y que se asemeja al *mosh* de finales del siglo XX. Esa práctica músico-bailable consistía en un grupo conformado entre 40 y 50 hombres que corrían en círculo y se daban puñetazos, mientras las mujeres hacían un coro con palmadas (Barnet, 2001, p. 28). Este baile era visto con recelo por los amos, puesto que los golpes lesionaban a los esclavos y estos durante un tiempo no podían trabajar.

El *mosh* ha sido abordado en los casos de Puerto Rico, Ecuador y Argentina. En Puerto Rico, esta práctica fue descrita por Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz (2015) como un baile con una capacidad terapéutica; además, estos investigadores concuerdan con Daniel González Guzmán, quien estudió el fenómeno en Quito y afirmó que los conciertos de *metal* y el *mosh* permiten la conformación de una *communitas* (González Guzmán, 2012, pp. 75-77).

En Argentina, Silvia Citro demuestra que el *mosh* (o *pogo* en Argentina) tiene un aspecto de crítica política (Citro, 2008), puesto que se enmarca dentro del denominado *rock chabón*, un estilo desarrollado por jóvenes de sectores económicamente desfavorecidos que resienten el impacto de las políticas neoliberales (Karush, 2017). No obstante, en Argentina se critica al *rock chabón* por haber degradado la sociabilidad en los conciertos al inculcar la violencia banal desde los estadios de fútbol (Karush, 2017, p. 211).

La presente investigación se presupone transdisciplinaria, pero desde una perspectiva histórica. Por una parte, se analizan elementos etnográficos, discursivos y musicales con el fin de brindar una exposición del proceso histórico de conformación del *mosh* y el *slam* y de cómo lo vivieron los jóvenes en la década de 1990. Por otra, se considera que el elemento aglutinador de esas diversas metodologías de análisis es la teoría del carnaval elaborada por Mijail Bajtín, cuyos principios teóricos permiten explicar el significado social y cultural de las prácticas antes mencionadas.

La investigación propone como delimitantes espaciales y temporales el área urbana del Valle Central de Costa Rica durante la década de 1990. El contorno espacial obedece a que las prácticas musicales juveniles se concentran en el ámbito urbano capitalino. Con respecto a la temporalidad, se estableció esta década por ser el periodo catalítico de las músicas juveniles, es decir, producidas y consumidas, en su mayoría, por jóvenes. Además, se determinó que para el caso del *ska* los aspectos carnavalescos disminuyen durante los primeros años del siglo XXI, puesto que la industria musical se acercó al género, y oficializó algunas de sus prácticas. Así, el aspecto improvisado y liberador del baile mermó. En consecuencia, el coto temporal se estableció en los primeros años del siglo XXI.

El artículo se subdivide en cuatro secciones: la primera de ellas explica teóricamente el concepto de carnaval propuesto por Mijail Bajtín; la segunda rastrea el desarrollo de los conciertos de *ska*, puesto que esa práctica musical es la que permite la realización del baile; la tercera describe la práctica músico-bailable del *mosh* y el *slam* y los principios carnavalescos que la configuran; la última expone el *ska* como género musical y analiza el discurso discográfico sobre el baile.

## Bajtín, la cultura popular y el carnaval

Una noción de gran revuelo académico de Mijail Bajtín ha sido el carnaval. El crítico ruso empleó esta teoría con el fin de analizar la producción literaria de François Rabelais. No obstante, esa visión teórica permite analizar diversos fenómenos y procesos culturales, principalmente ligados a lo popular y a lo festivo, e incluso actitudes políticas de rebelión, como lo demostró Robert Darnton en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (1987, pp. 96-105). También, es aplicable a diversas temporalidades, ya que, como lo afirma Bajtín, el principio carnavalesco es indestructible y siempre fecunda los diversos ámbitos de

la cultura (1987, p. 37); a pesar de que el crítico identifica lo carnavalesco con la cultura popular medieval y su tránsito hacia el Renacimiento.

En términos generales, lo carnavalesco remite a lo no oficial y enfatiza en la ambivalencia y la incerteza que reside en el núcleo de la cultura popular medieval, lo que a su vez contrasta con las certezas y perfecciones burguesas y del pensamiento racional cartesiano y científico que hegemonizan la cultura europea moderna o modernizante, un ejemplo de ello se observa en la música tonal o “clásica” (Rojas, 2015, pp. 116-124). Por el contrario, la cultura popular se rige por lo inestable, la risa y la degradación. Y, con el fin de acercarse a ella, Bajtín describe tres categorías: 1) las formas y rituales del espectáculo; 2) obras cómicas verbales; y 3) el vocabulario familiar y grosero. A esto debe agregarse el sistema de imágenes grotescas. En este artículo, se profundizará en la primera categoría y en lo grotesco, ya que son estas características las que permitirán explicar el fenómeno músico-bailable de las juventudes urbanas de finales del siglo XX.

Con respecto a las formas y rituales del espectáculo y las fiestas populares, Bajtín afirma que estas se desarrollaban en el ambiente del carnaval y, por lo tanto, ofrecían una visión del mundo no oficial, es decir, por fuera de los discursos y prácticas de la Iglesia y el Estado (Bajtín, 1987, p. 11). Encima, estos espectáculos tienen la particularidad de ser lúdicos y presentar la vida como un juego, en otras palabras, la festividad es una vivencia; todo esto al desdibujar los atributos de los actores y espectadores: la vida misma es el espectáculo (Bajtín, 1987, pp. 12-13). La horizontalidad es otra característica fundamental de la festividad carnavalesca, puesto que en ella se destruyen las jerarquías sociales y se establecen relaciones libres entre sujetos que cotidianamente están separados por la condición social, el trabajo, la edad y los vínculos familiares (Bajtín, 1987, p. 15).

No obstante, la abolición de las jerarquías y de las nociones de superioridad reflejan otra característica fundamental del carnaval: la ambivalencia. La cultura popular no niega de forma absoluta el orden social, sino que por medio del humor, la risa y la burla lo trastoca. Ahora lo alto es lo bajo, el frente es el revés (Bajtín, 1987, p. 16). Con estas inversiones, degradaciones, profanaciones y parodias, lo que se busca no es negar las relaciones sociales, sino demostrar que las autoridades y las verdades son relativas. Así, la fiesta popular se manifiesta como la segunda vida del pueblo, como una parodia de la realidad oficial.

En cuanto al sistema de imágenes grotescas que configura la fiesta utópica de la cultura popular, Bajtín las reúne en lo que denomina realismo grotesco. Sobre este, el crítico ruso elucida tres características fundamentales: la predominancia de lo corporal; la degradación; y la capacidad regeneradora. Sobre la primera característica, se tiene que lo corporal es un principio de la festividad popular que vincula lo social y lo cósmico en una vivencia total (Bajtín, 1987, p. 23). No obstante, hay que abstenerse de las nociones modernas de lo corporal como biológico o fisiológico; en este caso, lo corporal remite al pueblo, entendido como lo colectivo, que crece y se renueva constantemente (Bajtín, 1987, p. 24). De

ahí que lo corporal se identifique con la exageración, la superabundancia y la fertilidad, manifestándose en la fiesta, el banquete y la alegría, la comida y la bebida.

Por su parte, la visión corporal del realismo grotesco enfatiza en la imperfección del cuerpo y de la vida. Por lo tanto, expone las partes del cuerpo que se abren al mundo exterior: los orificios, protuberancias, bocas, narices genitales y panzas (Bajtín, 1987, p. 30). Imágenes corporales de imperfección, que a la percepción burguesa y oficial ofrecen imágenes horribles, deformes y monstruosas. Sin embargo, este cuerpo grotesco desde lo popular representa la abundancia y la unión cósmica (Le Breton, 2002, pp. 29-32). También, la exposición de los orificios plantea críticas a lo político (Citro, 2008, p. 9).

En relación con lo anterior se encuentra la degradación, en el sentido de lo pedestre, lo bajo, el mundo material cercano a la tierra: la comida, la bebida, la digestión, la vida sexual, y la risa que rebaja y materializa a los sujetos. En consecuencia, la degradación es un aspecto ambivalente que niega y afirma la vida: la degradación es vista como un cuerpo en el umbral de la muerte, la figura de la madre que contiene dos pulsiones, una de muerte y otra de nacimiento. En consecuencia, lo grotesco contiene esas dos nociones de tumba y cuna (Bajtín, 1987, p. 30).

Finalmente, la característica regeneradora retoma las otras categorías y las expresa como nociones que permiten la renovación y la continuidad infinita. Nociones que reflejan un utopismo popular que ve en la risa y la parodia correctivos sociales (Bajtín, 1987, pp. 26-27). Desde esta perspectiva el caos sonríe. La capacidad de regeneración de lo carnavalesco permite liberarse de nociones e ideas convencionales, acercar lo lejano, asociar elementos heterogéneos y comprender que lo cotidiano, definido como realidad, es relativo.

De acuerdo con lo explicado en este apartado, la fiesta popular permite romper nociones convencionales, nivelar jerarquías, demostrar que la vida social es imperfecta y crear nuevas concepciones del mundo. De forma consecuente, se puede analizar a la luz del carnaval las prácticas músico-bailables de las juventudes urbanas costarricenses, que precisamente llaman a retar los convencionalismos y generar críticas sociales mediante el cuerpo colectivo.

## **El chivo o el mundo al revés: el concierto como elemento carnavalesco**

Ska, la vida pasa y sigue igual  
Y todo cambia para mal  
Pero en mi barrio se baila ska (*Seka*, “Canción con pocos...”, 2002).

El coro anterior de “Canción con pocos...” (2002) de la agrupación *Seka* faculta la comprensión de cómo la música y la práctica musical es para los jóvenes de finales del siglo XX una segunda vida, tal como lo describe Bajtín. Este corto estribillo contiene nociones carnavalescas fundamentales: un cuerpo colectivo (mi barrio); y, una segunda vida festiva que se contrapone a la realidad. Así, la fiesta, la música y el baile



permiten a los jóvenes trastocar una cotidianidad que continuamente se desmejora.

Este primer apartado busca analizar las condiciones socio-musicales que permiten la realización de la fiesta musical y las características del carnaval presentes en ella. El apartado se interroga sobre ¿cuáles prácticas permiten la existencia carnavalesca de la práctica músico-bailable en el *ska*? Para responder a ese cuestionamiento, se plantea el siguiente objetivo: caracterizar los conciertos de *ska* desarrollados por las juventudes urbanas costarricenses con el fin de comprender los elementos carnavalescos que componen y determinan esa práctica musical. Dado lo anterior y con base en los conciertos de *ska* realizados en la década de 1990 como principal modo de existencia del baile, este apartado se ordena de la siguiente forma: primero, se exponen las condiciones histórico-culturales que configuran el periodo de finales del siglo XX; segundo, se describe el proceso de formación de los conciertos *ska* y sus aspectos carnavalescos.

El *ska*, en tanto género musical, y su evolución en Costa Rica será expuesto en el tercer apartado de este artículo. Se debe considerar que esta práctica musical conjuga ritmos y cadencias afrocaribeñas con tempos y timbres del *rock* y que toma protagonismo en el país durante la segunda mitad de la década de 1990. Por ello, y para exponer las transformaciones históricas que condicionan la práctica del *ska*, se llevará a cabo un recorrido por el devenir del *rock* en el país y por los cambios sociales de las juventudes y del modelo de desarrollo hacia finales del siglo XX.

Los primeros tintes de transformación del modelo de desarrollo político-económico se observan en 1978, cuando Rodrigo Carazo llegó a la presidencia (Díaz, 2019). Esto se magnifica durante la década de 1980, en particular después de la crisis de 1980-1982, al implementarse los programas de ajustes neoliberales que se tradujeron en el traslado de factores productivos del sector público al privado con resultados sociales conservadores (Rovira, 2007, p. 113) y una consolidación de la desigualdad que mantiene, aproximadamente, a un 20 % de las familias del país en condición de pobreza (Rovira, 2007, p. 115). Esta situación de transformación neoliberal, sin embargo, es global; David Harvey afirma que esto produjo el restablecimiento de las elites económicas y sus condiciones para la acumulación del capital y poder político (Harvey, 2007).

Tal situación afectó a las juventudes, que desde mediados del siglo XX iniciaron un ascenso demográfico. Así, entre las décadas de 1960 y 1980, la población juvenil mantuvo una tasa de crecimiento anual de 4.4 %; lo que ocasionó un *baby boom* entre 1975 y 1985 (Rosero, 2004, p. 252). El resultado de este proceso se registra en 1984, cuando la población juvenil representó un tercio de la población costarricense (Kauskopf y Gutiérrez, 1990, p. 1). Esta situación de crecimiento juvenil por la inercia demográfica se mantiene hacia finales del siglo XX (Rosero, 2004, p. 251). Además, estos jóvenes se concentraron en el área urbana del Valle Central, en donde representaban el 50 % de la población (Molina, 2002, p. 90).

Por consiguiente, el peso poblacional de los jóvenes atrajo la mirada institucional, lo que conllevó que fueran objeto de una estrategia



política que buscaba desradicalizarlos (cabe recordar que los jóvenes, principalmente los estudiantes universitarios, durante la década de 1970 se caracterizaron por su activismo y su visión crítica con respecto a lo social) y convertirlos en agentes del Estado (Díaz Arias, 2018, pp. 152-153). Empero, la crisis y los consecuentes ajustes estructurales desmejoraron la calidad de vida de los jóvenes, principalmente en el nivel educativo: entre el año 1984 y el 2000 cae la matrícula colegial de las personas con 12 años de un 92 % al 53 %, lo que indica que la mitad de los jóvenes en el año 2000 no finalizaron la secundaria (Pérez Brignoli, 2004, p. 273). Con todo, la población con educación universitaria creció de un 7 % a un 17 % (Pérez Brignoli, 2004, p. 273).

Además, estas transformaciones generaron descontento en las juventudes. La resistencia a las reformas neoliberales (apertura transnacional y desregulación laboral) se demuestra en las movilizaciones en contra de la liberalización de las telecomunicaciones en el año 2000 y el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos del 2007, en las cuales participó gran cantidad de estudiantes de secundaria y universitarios (Menjívar, 2013, pp. 113-118).

En términos musicales, la vuelta de tuerca neoliberal profundizó el consumo de masas y el consumo cultural de clases. El primero enfatiza en la cultura globalizada, cuyo ápice fue el centro comercial (Molina, 2002, pp. 83-92). El segundo se denota en un desdén por parte de las elites hacia la música popular y en la exclusión de las prácticas populares del centro del prestigio cultural representado en el Teatro Nacional (Rojas, 2015, pp. 71-96). Esto se refleja igualmente en el consumo musical en hoteles de lujo, actividades empresariales y clubes sociales (Mondol, 2015, p. 206). Adicionalmente, la música popular fue dejada a los vaivenes del mercado, de los intereses comerciales y al ámbito privado (Cuevas Molina, 2013, p. 129). Por ende, las prácticas musicales populares se rigen por el mercado y la producción de mercancías. En consecuencia, se afirma que quienes se benefician del modelo neoliberal se apropian de las prácticas musicales (músicos, compositores y paisajes sonoros) en función de sus intereses (acumulación de capital y prestigio social en el caso de la música sinfónica) (Rojas, 2015, pp. 56-57).

Bajo las premisas anteriores se comprende que la realización de los conciertos de *ska* no fueron sencillos. Por el contrario, la búsqueda de espacios fue una constante durante la década de 1990. El destino de los espacios de la práctica musical del *ska* no difiere del caso del *rock*. Este último género, desde la década de 1950 buscó lugares para desarrollarse: primero aprovechó las salas de cine (Carballo, 2017, pp. 83-85). Estos locales se originaron a inicios del siglo XX y rápidamente se constituyeron en centros de ocio y entretenimiento popular (Acuña et al., 1996, p. 93). No obstante, debido a que entre 1960 y 1980 se intensificó el crecimiento conurbano, los cines perdieron protagonismo como espacios de sociabilidad frente a los centros comerciales de las afueras de la ciudad (Molina, 2002, pp. 83-92).

De forma consecuente, el *rock* y los géneros conexos adoptaron como espacio de práctica musical el bar. Así, a finales de la década de 1980 e

inicios de 1990, San Pedro de Montes de Oca (cantón perteneciente a la provincia de San José, la capital de Costa Rica) se consolidó como un centro de música *rock* (Carballo, 2017, pp. 113-114), ya que diversos bares (Barrock, Baleares, Sand) del género *metal* eran escenarios para las bandas. Esto sucedió en un periodo cuando el *rock* en español adquirió relevancia, prueba de ello es el éxito de la agrupación *Café con Leche* (Hernández Parra, 2021a, p. 184). Eso propició que a mediados de la década de 1990 surgieran las bandas de *ska*.

Durante la década de 1990, San Pedro (al este de la capital) se mantuvo como centro de atracción de música juvenil, mientras que el otro extremo de la ciudad de San José (en el oeste), se constituyó en una “pasarela [...] se podría decir que a Escazú llegan los bonitos y con plata” (Quirós y Rodríguez, 1997, Portada y p. 2). Esta descripción de *La Nación* en agosto de 1997 señala diferencias de clase y geográficas, puesto que afirma que a San Pedro llegan los habitantes de sectores urbanos como Guadalupe, Moravia, Coronado, Zapote, Curridabat, Desamparados y San Francisco, que buscan recreación nocturna a menor precio (Quirós y Rodríguez, 1997, Portada y p. 2). La centralidad de San Pedro también es señalada por Geovanny Durán cantante de la banda de *ska El guato*: “entonces, la zona neurálgica era San Pedro, la Calle de la Amargura, la Universidad” (Álvarez y Obando, 2015, p. 49). Durán agrega: “[...]la escena siempre ha tirado de San Pedro para allá, hacia el este” (Álvarez y Obando, 2015, p. 50).

Con todo, diversos bares de la capital se abrieron a los conciertos de *ska*, a pesar de que uno tras otro cerrara o cambiara de actividad. Geovanni Durán menciona que en el periodo estuvieron activos los bares Cus, Alianza China (restaurante), El Tablado y La Rana (Álvarez y Obando, 2015, p. 49). Esto también lo indica Ana, estudiante de 17 años, en la tesis de psicología de Ana Lucía Murillo y Cynthia Orozco de 1998 al referirse a los lugares en donde se baila *mosh*: “Cus era un lugar donde se hacían mucho esa vara y ... ‘La Rana’, pero yo nunca había ido ahí” (p. 93).

La importancia del bar para las agrupaciones de *ska* es tal que diversas canciones abordan la temática. La Rana, ubicada en el costado sur de la plaza de la Democracia en San José, posteriormente cambió de nombre a The Horny Toad. Ese es el título de una canción instrumental de *Mentados* (2003), que, a pesar de tener un ritmo y un timbre cercano al *reggae*, al inicio de la pieza se escucha el sonido de vasos que chocan, tal como se escucha en un bar. Sin embargo, las menciones al bar no se declaman en calidad de espacios musicales, sino de celebración y fiesta, en donde abunda la bebida. Por lo tanto, se afirma que el bar, más que un espacio para la práctica musical, se interpreta en el discurso discográfico como un lugar carnavalesco. Esto se demuestra en la canción “La Flota” de *Garbanzos*, publicada en el disco *De vuelta* (1998). El bar La Flota está ubicado en el barrio La California en San José. La agrupación canta:

La Flota, es el lugar  
En donde vamos todos siempre juntos a tomar  
La flota, ese es el bar  
Que con poco dinero sí te puedes emborrachar (*Garbanzos*, “La Flota”, 1998).

El ambiente festivo del concierto es un elemento fundamental del ska de este periodo, puesto que anuncia el aspecto carnavalesco de segunda vida del pueblo, un lugar en donde las demás características de la cotidianidad se desvanecen. La banda *Mentados* en la canción “Fiesta de por vida” (2003) presenta este elemento:

La verdad yo nunca quise escapar  
Que me pasé de tragos, no creo nunca fracasar  
Y si hay poco dinero, en lata tomar  
Con mis amigos y el toque nada importa en la ciudad (*Mentados*, “Fiesta de por vida”, 2003).

La pieza posteriormente canta:

Espero el fin de semana y el concierto voy a dar  
Ahí se sigue la fiesta y todo el mundo va a bailar  
No faltarán los tragos, no hay inseguridad  
Esto es fiesta de por vida y nadie me va a parar  
Y yo no entiendo que hacés sentado allí (*Mentados*, “Fiesta de por vida”, 2003).

Asimismo, el ambiente nocturno como espacio carnavalesco es de igual forma reseñado por la banda *Garbanzos*. La canción “Hipnotismo de luna” del disco *De vuelta* (1998) describe a la noche, con la luna como principal simbolismo, como un momento de locura, en un sentido carnavalesco, es decir, con valores positivos y de regeneración:

Antes eras sol, ahora eres luna  
Y te estás llevando toda mi fortuna  
Esta enfermedad ya no tiene cura  
Solo la locura me puede salvar (*Garbanzos*, “Hipnotismo de luna”, 1998).

Ahora bien, hacia finales de la década de 1990 surge un espacio fundamental para la práctica musical *ska*, el salón La Finca, ubicado en Oreamuno de Cartago. Para agosto de 1999, ese salón ya estaba consolidado, puesto que se menciona como espacio de *rock* alternativo en un reportaje de *La Nación* (Parra, 1999, Portada y p. 15 Sección Viva). Asimismo, entre el año 1999 –fecha de la primera mención– y el 2001, se menciona en la prensa cinco conciertos de *ska* en ese lugar (Hernández Parra, 2021b, Base de datos). Este dato es solamente indicativo, puesto que la mayoría de las actividades musicales *ska* no fueron registradas por la prensa. Sin embargo, es el sitio con mayor número de menciones en la prensa.

La Finca era un salón de baile “tradicional”. Ahí se bailaba merengue, salsa y otros géneros bailables. No obstante, tal como lo indica Mijail Mondol, hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, los salones de baile inician un proceso de extinción (Mondol, 2015, p. 223). Este proceso no se ha estudiado a fondo, pero sí fue aprovechado por los jóvenes músicos del *ska*. Geovanny Durán menciona sobre el proceso de contacto con el local:

y hace un mae: “y aquel lugar el salón La Finca que van grupillos ahí ya como de merengue y salsa y toda esa notilla”, “y mae y usted cree que nos presten esa vara...” [...] y pues no resulta que va y hace el concierto y se hace un llenazo, y seguro ya el señor estaba lactando [fracasando] como en la nota del merengue y la vara [...]

entonces mae se empezó a reglar [sic] la bola que en La Finca (Álvarez y Obando, 2015, p. 51).

El proceso de arribada a La Finca, como lo indica el cantante de *El guato* (Álvarez y Obando, 2015, pp. 51-52), implicaba el alquiler de buses desde Heredia, Alajuela y, principalmente, el parque de San Pedro de Montes de Oca. Además, se destaca que el escenario era diurno, ya que los conciertos iniciaban a la una o dos de la tarde, pero (debido a la presencia de cuatro o cinco bandas) el concierto se extendía hasta las horas de la noche. Los conciertos se realizaban los días sábado o domingo, y las entradas costaban entre 500 y 2 000 colones (Hernández Parra, 2021b, Base de datos). Es decir, entre 1,8 y 7,4 dólares según el tipo de cambio del primero de enero de 1999 (Banco Central de Costa Rica).

El éxito de La Finca se debe, en parte, a la estructura etaria de quienes asistían, ya que la mayoría era menor de edad. El ambiente nocturno juvenil que describía el reportaje de *La Nación* en 1997 lo señala: “lo cierto del caso es que la vida nocturna hace tiempo que dejó de ser cosa de adultos, y, cada vez a más corta edad, los muchachos dejan sus casas para divertirse entre amigos” (Quirós y Rodríguez, 1997, Portada y p. 2). Así, se asegura que quienes asisten a los bares de San Pedro presentan un rango de edad que va de los 12 a los 30 años. Incluso, el reportaje describe que los menores de edad: “[...] deben conformarse con seguir la acción de los bares desde fuera”. Por lo tanto, “se apoderan de un estacionamiento porque no tienen cédula” (Quirós y Rodríguez, 1997, Portada y p. 2).

La edad de los aficionados al *ska* también se constató en los dos conciertos que la banda de *punk* argentina *2 minutos* presentó en febrero de 1998 junto con la banda de *ska* costarricense *Mod-Ska*. En esa ocasión, el primer concierto se realizó en el bar herediano Champs Elissés, el segundo en la disco Kontiki Point en Paseo Colón, San José. Durante el primer concierto “la mayoría de los fanáticos se encontraban en sus casas [...] esperando el día siguiente, cuando el concierto sería para todas las edades” (Quirós, 1998, p. 16 Viva). El reportaje de *La Nación* que dio cuenta de la actividad afirmó: “a este segundo concierto asistió el triple de personas que al primero, quizá porque estaba abierto a todo público y por la ubicación del lugar” (Quirós, 1998, p. 16 Sección Viva). En síntesis, se demuestra que la mayoría de quienes asistieron a los conciertos durante la década de 1990 eran menores de edad.

Una característica final de los conciertos de *ska* durante la década de 1990 era la conjunción entre diversas bandas y géneros en un mismo concierto. Esto fue descrito por el músico de la agrupación *Jamaican Beat*, Leonardo Sánchez: “eran conciertos ‘maratónicos’ todo el día bandas de diversos géneros [...] tocando desde las 11 am hasta las 11 pm; donde no importaba el género, existía verdadero apoyo de la escena” (Álvarez y Obando, 2015, p. 48). En esta característica existe un componente de solidaridad entre las bandas y los géneros que tiende a idealizarse; no obstante, la conjunción de bandas se debe, principalmente, a los pocos recursos con los que cuentan las agrupaciones y a que los conciertos eran organizados por ellas mismas. Para mejorar la calidad del sonido y propiciar profesionalismo a las prácticas musicales, las bandas debían

reunirse; esto también indica que, hacia fines del siglo XX, las actividades *ska* dejan su carácter esporádico y tienden a institucionalizarse, por lo tanto, su carácter de carnaval merma, pero no desaparece. Carlos Piedra, representante de *Mod-Ska*, en diciembre de 1999 explica:

Algo muy importante sucede. Estamos conscientes de que nos falta más profesionalismo y estamos llegando a un tope. Antes no nos dábamos cuenta por falta de roce directo con la industria musical del país: emisoras y casas disqueras. La idea es acercarnos a esa industria, pero trabajando. Ahora se está tratando de hacer un acercamiento entre todos los grupos de estos géneros, para hacer las cosas como tienen que ser. Este concierto contará con producción y sonido de calidad internacional. Nunca antes se había dado algo así con grupos como los nuestros (Bravo, 1999b, p. 8 Sección Tiempo Libre).

Durante la primera década del siglo XXI, comienza a circular el discurso sobre la música *underground* o subterránea, es decir, no comercial como estrategia para visibilizar estas prácticas musicales. Sin embargo, debido a lo expuesto por Carlos Piedra, el roce con la industria musical favorece la creación de festivales y dinámicas que impulsan estos géneros. De esta forma se crean los encuentros Rock Fest, *Garaje supernova*, *Skátedra* o *Ska contra ska*. Esta nueva situación supera los límites de este artículo, el cual se centra en los principios carnavalescos de la década de 1990 y, principalmente en el baile, el cual será analizado en la próxima sección.

## Los primeros pasos del baile: la presencia del *mosh* en las actividades musicales juveniles

Un aspecto que caracteriza al *ska* es el baile. Sin embargo, como se demostró en el apartado anterior, los géneros musicales de carácter juvenil confluyen en los conciertos, de manera que analizar una práctica músico-bailable de forma aislada no faculta comprender el fenómeno a cabalidad; más aún, si se considera que el género que potenció las prácticas musicales juveniles en las últimas décadas del siglo XX fue el *metal* (Hernández Parra, 2021a, pp. 189-190). Tampoco se debe obviar que tales prácticas son una expresión global (Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz, 2015, p. 107). La situación conlleva a reflexionar sobre el siguiente objetivo: identificar la presencia del baile *mosh* y su vertiente *slam* en las prácticas musicales juveniles con el fin de describir históricamente esta práctica músico-bailable y sus aspectos carnavalescos. No obstante, la reflexión debe iniciar por responder la pregunta ¿qué es el *mosh* y en qué se diferencia del *slam*?

El *mosh* y el *slam* son determinados por la actividad musical, en otras palabras, son creados por la música en vivo y la relación entre los músicos y el público. Eliut Rivera-Segarra, Sigrid Mendoza y Nelson Vara-Díaz, al analizar el *mosh* en Puerto Rico, señalan que el término *mosh* fue creado en la década de 1980 por el grupo norteamericano-jamaicano de *punk* y *hardcore* *Bad Brains*, el cual pronunciaba la frase *mash it up* (haz puré) (Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz, 2015, p. 107). Estos investigadores, a su vez, describen que esa práctica se produce en la “fosa”



o *pit* en inglés, espacio semicircular al frente de la tarima. Adicionalmente, indican que el baile consta de una cantidad relevante de personas que corren en círculos y chocan unos contra otros; y, a medida que el tempo aumenta, el *mosh* se produce más rápido (Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz, 2015, p. 108).

De acuerdo con lo anterior, la diferencia entre estas prácticas músico-bailables es la intensidad. Se identifica que la música *reggae*, incluso con un tempo lento, provoca un *slam* (Zúñiga Núñez, 2006, p. 144); mientras que el ritmo frenético de la batería y la estridencia de la guitarra del *metal* generan el *mosh*. De acuerdo con esta lógica, no se pueden analizar estos bailes de forma separada, ya que obedecen a un mismo fenómeno y a un mismo principio carnavalesco, tal y como lo es el cuerpo colectivo; principio en el cual se ahondará con mayor profundidad más adelante en este apartado.

En Costa Rica, el primer indicio del baile *mosh* se constata en las declaraciones de Paul Vega, seguidor del *metal* y programador de *Rock sin fronteras* de Radio U, quien describe un concierto de *metal* en 1987:

En la Casa del Artista, les prestaron para que tocaran Acero y Aquelarre [...] todos llegábamos en grupo, nos aglomerábamos al frente de la Tarima y no parábamos de saltar y mover la cabeza, porque no había mosh, no podía decirse mosh porque en aquel momento no se le decía mosh, no tenía nombre (Corrales Ulate, 2011, p. 58).

Las palabras de Vega facultan dos conclusiones: 1) el *mosh* en ese periodo de finales de la década de 1980 era una práctica reciente; 2) que la influencia global no era relevante. Sobre esta segunda conclusión cabe precisar que, a pesar de que la música *metal* circulaba en el país (Hernández Parra, 2021a, p. 181) las imágenes de los conciertos no, ya que los escasos programas televisivos privilegiaban otros géneros (Lanzan disco de “Hola juventud 87”, 1987, 18, Sección Viva). De manera que más allá de un fenómeno imitativo, el *mosh* es una respuesta corporal a un incentivo musical.

El *mosh* a inicios de la década de 1990 estaba afianzado como práctica músico-bailable. Esto se demuestra luego de la cancelación del concierto *Cráneo Metal IV*, que desencadenó en 1992 el pánico moral –episodio que definió a los jóvenes metaleros como una amenaza para los valores e intereses sociales y los colocó del lado del mal hacer y mal ser (Hernández Parra, 2016)– que expuso a la luz pública las actividades musicales *metal*. En esa ocasión uno de los organizadores de la actividad que prefirió no identificarse afirmó: “lo que sucede es que en este tipo de espectáculos se baila ‘mosh’ que consiste en darse golpes y patearse y eso asustó a los dueños” (Villalobos, 1992, p. 12A).

Por su parte, la premisa que afirma que el *mosh* en Costa Rica no proviene de la *imitatio* contradice el discurso del periodista de *Diario Extra*, Hugo Araya, quien, en el marco del pánico moral de 1992, buscó deslegitimar al colectivo *metal* y sus prácticas. Al exponer la situación del festival *Cráneo Metal IV*, Araya pronunció:

Salía una música macabra y que muchos jóvenes se daban golpes en un rito igualmente extraño [...] lo que sucedía era que unos 300 jóvenes, muchos influidos



por el consumo de cocaína, crack o marihuana, ejecutaban una pésima copia de un baile denominado mosh, que hace cinco años pasó de moda en Inglaterra [...] pues esa música mosh, ya desechada en Inglaterra, algunos atolondrados jóvenes la vienen bailando hace cuatro años en nuestro país, y ha servido para que un montón de estúpidos muchachos, jugando de una falsa y risible liberación mental, se hagan adictos a las drogas (Araya, 1992a, p. 16).

Las palabras del periodista, además de ser abiertamente ofensivas, permiten afirmar que el *mosh*, al igual que lo mencionó Paul Vega, se practica desde finales de la década de 1980. Adicionalmente, Araya advierte del carácter carnavalesco del *mosh*, principalmente el principio de liberación, a pesar de que el periodista lo niegue y lo ridiculice.

En esa misma coyuntura de pánico moral, los jóvenes metaleros buscaron legitimar su práctica, por lo tanto, se acercaron a los medios de comunicación. Por medio del *Diario Extra* los jóvenes manifestaron que: “el mosh y el rock son un gusto muy nuestro, y tenemos derecho a bailarlo, porque este es un país libre y democrático [...] es una expresión de protesta contra las iglesias, contra la sociedad, contra los políticos, contra la corrupción” (Araya, 1992b, p. 7). Es relevante constatar que los jóvenes evidencian algo implícito en la noción carnavalesca del *mosh*: moverse rápidamente al ritmo de la música y chocar unos contra otros es una protesta. Esto evidencia la degradación carnavalesca del *mosh*: el contacto físico entre los participantes es una forma de regeneración. Constatación que también se realizó en el caso de Puerto Rico (Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz, 2015, pp. 116-117), pero que no se enuncia como carnaval sino como práctica terapéutica.

Es claro que la práctica músico-bailable *mosh* no agradó a la población costarricense, como quedó demostrado en la tesis de Historia *Jóvenes, rock ‘satánico’ y el pánico moral de 1992 en Costa Rica* (Hernández Parra, 2016). Incluso, personalidades vinculadas con la academia, en específico la Universidad de Costa Rica, trazaron una línea roja entre la cultura permitida (alta) y la censurada (juvenil): “ciertamente no comparamos ‘el mosh’, baile de los ‘metaleros’, con el ‘Lago de los Cisnes’, uno de los ballets más populares, tal vez el más, del popular músico sinfónico Tchaikovsky. No se nos ocurrió” (Morales, 1992, p. 6). Con esto se afirma que se negó a la práctica de los jóvenes la legitimidad cultural desde la educación superior.

En los primeros años de la década de 1990 el *mosh* fue reconocido como una práctica de protesta, tal como lo afirmaron los jóvenes metaleros que interactuaron durante el pánico moral. Encima, esa noción es reseñada por un grupo de jóvenes grafiteros oriundos de los barrios desfavorecidos del sur de San José. El grafitero Machillo identifica su quehacer con la crítica a las autoridades, las jerarquías sociales, la Iglesia, el gobierno y la propiedad privada; además, permite, nuevamente, relacionar el *mosh* con la regeneración y la liberación:

graffiti es protestar contra la policía que son corruptos, los religiosos son basura, me atrae hacer cráneos con una estrella de 5 picos, los cráneos es algo original y que salgan las frases, la anarquía es desorden, rebeldía; ser rebelde con un toque de educación...el famoso ‘moch’ [sic] es el baile de la loquera, es un desahogo, tranquilos (Orias, 1993, p. 44).

Al avanzar en la década de 1990 se constata que el *mosh* se expande hacia otros géneros como el *ska*, y que, igualmente, genera controversia, ya que se vincula con el caos. Este aspecto lo reseña la investigadora Priscilla Carballo en su tesis de trabajo social *Cantar y contar: un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular* (2001), al indicar que el concierto de la agrupación argentina *Fabulosos Cadillacs*, en abril de 1996, casi fue suspendido por la seguridad del local debido al baile, hecho que molestó a su cantante Vicentico (p. 145). Sobre ese concierto, la nota periodística que reportó la actividad menciona: “las personas que estaban en frente empezaron a hacer un terrible desorden. Se empujaban, pateaban, se tiraban para arriba. En conclusión, el sector cercano a la tarima se convirtió en un verdadero caos” (Carballo, 2001, p. 145).

En suma, el *mosh* es una práctica establecida durante la segunda mitad de la década de 1990, y que toma como referente cultural al concierto *Cráneo Metal IV* realizado en la Fosforera Continental. El grupo focal analizado por Ana Lucía Murillo y Cynthia Orozco en su tesis de psicología (1998) demuestra que ese concierto de 1992 fue seminal en la difusión y consolidación del *mosh*; así, cuando las investigadoras preguntaron sobre si en el país se bailaba *mosh*, les respondieron: “¿usted no se acuerda del famoso concierto de la, de la Fosforera?” (Murillo y Orozco, 1998, p. 113). Adicionalmente, el grupo focal afirma que ese tipo de práctica músico-bailable es cada vez más común:

*Marco: Todos los conciertos, esa vara ya es muy común. [...]*

*Emapú: sí, ha llegado casi a ser una moda* (Murillo y Orozco, 1998, p. 93. Cursiva en el original).

En ese mismo estudio, el grupo focal aclaró la diferencia entre *mosh* y *slam*. Para estos jóvenes informantes (de 15 a 21 años, trabajadores y estudiantes), la diferencia entre ambos bailes es la intensidad, pero también la rudeza. Este último término es elocuente, puesto que indica un carácter masculino; si bien los jóvenes afirman que las mujeres participan, se afirma que es una práctica eminentemente masculina que se identifica con la rudeza. Sobre el *slam*, los jóvenes mencionan:

*Ardilla: El slam es que usted baila, salta [...]*

*Mamerto: ...digamos, hay unos, hay unos que usted, digamos, todo el mundo va como en rueda [...]*

*Marco: pero no solo hombres*

*Mamerto: ...y [...] también hay mujeres* (Murillo y Orozco, 1998, p. 91. Cursiva en el original).

Sobre el *mosh* señalan:

*Ardilla: el mosh es más rudo [...] ese sí es patadas y golpes y [...] sí, esas sí son las verdaderas patadas* (Murillo y Orozco, 1998, p. 91. Cursiva en el original).

Un aspecto carnavalesco que se interpreta de las declaraciones del grupo focal es la difuminación de la diferencia entre músicos y audiencia. El joven identificado como Ardilla recuerda subir a la tarima y lanzarse al público: “ir a volarse desde [...] la tarima, como lo hicimos ese

día” (Murillo y Orozco, 1998, p. 95). Este aspecto también fue identificado por Silvia Citro en los conciertos de *rock* en Argentina como una manera en que los asistentes de un concierto interactúan y son protagonistas del evento y no meros espectadores (Citro, 2008, pp. 11-13). Esta dinámica, de igual forma, contrasta con los conciertos oficiales y de elite en donde la posición social se refleja en la designación de espacios en el recinto musical: “el espacio interno del Teatro Nacional se rige según la lógica de ver y ser visto, de ahí que los sectores populares son relegados al ‘gallinero’, es decir, la glorieta” (Rojas, 2015, pp. 78 y 80-84). De esa forma, la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* desdibuja las jerarquías sociales y hace descender de las tarimas a los músicos, acercándolos al cuerpo popular.

Esto último introduce otra característica carnavalesca del *mosh* y del *slam*, el cuerpo colectivo. El principio generador del cuerpo *mosh* y *slam* es la inercia del conjunto de cuerpos que se amasan frente a la tarima. El incesante movimiento, los choques, los empujones, los codazos, los golpes y las patadas no permiten individualizar la experiencia, esta es colectiva. La fuerza centrífuga que amalgama a los cuerpos es señalada por el grupo focal analizado por Murillo y Orozco:

*Emapú: y es que a veces, en, en esos conciertos a veces se da, usted se mete y [a] usted no le gusta, y usted quiere salir, no puede salir por más que quiera [...] si es muy grande, uno no puede salir del ... la misma fuerza de la gente [...] es como una corriente [...] es como nadar entre marea* (Murillo y Orozco, 1998, p. 99. Cursiva en el original).

El aspecto de cuerpo colectivo también se demuestra en la solidaridad presente en los participantes, la cual consiste en no dañar al compañero de *mosh*. Esta situación fue expuesta por Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz en el caso puertorriqueño como un código de conducta no explícito que facilita la cohesión grupal (Rivera-Segarra, Mendoza y Vara-Díaz, 2015, p. 112). Marco, joven presente en el grupo focal de Murillo y Orozco, menciona: “en un concierto todos son compas” (Murillo y Orozco, 1998, p. 84). Por su parte, Mamerto, también presente en el grupo focal, agrega: “no me interesa si hay un mae que es de Limón, y yo no lo conozco pero entonces... digamos el mae... yo me caigo y el mae me junta y me dice –mae, tuanis–” (Murillo y Orozco, 1998, p. 84).

Esta sensación de seguridad grupal permite, a su vez, el principio carnavalesco de la liberación regeneradora, en ese momento, el asistente al concierto y el bailaror *mosh* y *slam* pueden alcanzar esa doble vida popular descrita por Bajtín. Situación que no difiere de los conciertos de inicios de la década de 1990. Los participantes del grupo focal afirman:

*Mamerto: como, o sea, otra, como otra dimensión, algo que usted va a ser en su vida.*  
*Linet: ahí todo el mundo se libera y no sabe ni...nada...*  
*Mamerto: es que es un lugar donde a usted no le dicen nada, ¿ya? [...] usted... no se siente reprimido [...]*  
*Ardilla: libera, libera toda su, sus... impotencias, en su, digamos en su casa, tal vez, digamos usted tiene muchos problemas entonces... diay voy a ir a ese concierto a [...] quitarme todo [...]*  
*Mamerto: y uno sale, y uno sale como feliz [...]*  
*Marco: un poquillo de golpes, pero sale feliz* (Murillo y Orozco, 1998, pp. 84-85. Cursiva en el original).

También habría que resaltar que quienes desean irrumpir el código y la dinámica del *mosh* y del *slam* lo hacen, y la consecuencia es la violencia. El joven Mamerto señala: “más bien el que va a pelear es el que sale peor”; a esto agrega Ardilla: “ajá, sale peor porque más bien todos lo agarramos” (Murillo y Orozco, 1998, p. 84). Ardilla, posteriormente, narra lo sucedido en un concierto en donde un asistente sacó un cuchillo:

*[A] ese mae lo agarraron, un poco de gente, así, pero un poco de gente, lo agarraron a patadas, a patadas y lo persiguieron y había unas gradas y el mae se quedó ahí, y el mae estaba como muerto, y lo empezaron a agarrar y ahí en el suelo lo empezaron a agarrar, aun así, ¿entiende? En esas broncas uno nunca tiene que hacer eso, ¿ya?* (Murillo y Orozco, 1998, p. 84. Cursiva en el original).

De igual forma, en el año 2003, el antropólogo Mario Zúñiga Núñez, narra que el 5 de julio en un concierto en el salón Las Huacas ubicado en Coronado (San José), en donde confluyeron diversos géneros musicales e identidades juveniles, un grupo de jóvenes identificado como *skinhead* – caracterizados por la intolerancia– desató una pelea, ya que alguien había pateado a la novia de uno de ellos (Zúñiga Núñez, 2006, p. 179). Estos incidentes demuestran que el *mosh* y los conciertos no son espacios y prácticas utópicas, sino que allí median actitudes violentas, que no carecen de demostraciones de virilidad.

Al finalizar la década de 1990, la situación de la práctica músico-bailable no cambia drásticamente. El investigador Zúñiga, el 16 de setiembre del año 2000, realiza una observación participante de un concierto que reúne a diferentes bandas y géneros. Ahí, Zúñiga denota que a mayor tempo y estridencia instrumental mayor la intensidad del *mosh* y del *slam*, dinámica que ya había sido descrita años atrás; además, afirma que en el tempo del *ska* la presencia femenina es mayor, puesto que disminuye la rudeza. Zúñiga describe:

Hubo una sesión inicial de hardcore, donde unos pocos seguidores de los grupos (hombres en su totalidad) se empujaban y golpeaban violentamente bailando frente a la tarima. Siguió las bandas de ska, donde el slam era más amplio y menos violento y se notaba una progresiva inclusión de las mujeres en el baile (Zúñiga Núñez, 2006, p. 144).

Para finalizar este apartado, queda por mencionar un aspecto carnavalesco relevante. Mario Zúñiga, en su investigación de inicios del siglo XXI, revela un hecho carnavalesco; Esteban Rodríguez, cantante de la agrupación de *ska* y *punk* *Seka*, durante una presentación en el salón Las Huacas expulsa un escupitajo “ancho, inmenso” que se fragmentaba mientras caía entre el público que bailaba *mosh* en la tarima. Esto, lejos de ser un insulto o una acción despreciable, desde la óptica del carnaval refleja una comunión del cuerpo popular: los jóvenes danzantes y los músicos. Bajtín señala que los fluidos corporales permiten el reencuentro entre el cuerpo interior y el exterior, entre la vida mundana y el cosmos. Esta imagen de unión astral entre cuerpos es, incluso, narrada por Rodríguez, quien asegura que cuando realizó el escupitajo vio frente a él en la tarima a “Joe Strumer [cantante de la banda inglesa *The Clash*] escupiéndolo al público frente a él en algún escenario inglés” (Zúñiga Núñez, 2006, p. 30).

Sin embargo, este intercambio de fluidos no caracteriza únicamente a los conciertos costarricenses, sino que ha sido documentado en los eventos de *heavy metal* estadounidenses (Bettez, 2006, p. 37).

## El que se quiera matar que aprenda a bailar: el discurso discográfico sobre el baile *ska*

Llegado este punto, es necesario introducir musical y socialmente al *ska*. Ya se analizó el desarrollo de los conciertos y el tipo de baile *mosh* y *slam* que se produjo en ellos y la interpretación que se desprende desde la óptica del carnaval de Bajtín. No obstante, queda por responder a la interrogante, ¿cómo se plasma el baile en el discurso discográfico del *ska*? De manera congruente, la interrogante dirige la investigación hacia el siguiente objetivo: examinar el aspecto carnavalesco del *mosh* por medio del discurso discográfico del *ska* costarricense con el motivo de evidenciar las actitudes subversivas presentes en la práctica musical de finales del siglo XX. De acuerdo con esos parámetros de investigación, este apartado expone, en primera instancia, el desarrollo musical del *ska*; de segundo, la constitución de las agrupaciones costarricenses y sus producciones discográficas; y, finalmente, se analiza el discurso del baile en esas producciones.

El *ska* se origina en Jamaica, pero se desarrolla gracias a las conexiones transcaribeñas (Putnam, 2013). En el periodo que transcurre entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, diversos sectores sociales caribeños, en particular afrodescendientes, se movilizaron en busca de oportunidades laborales en las áreas circumcaribeñas y estadounidenses (Nueva York), lo que creó en un circuito de saberes y prácticas musicales. Esto es patente en los casos de los músicos precursores del *ska* en Jamaica Tommy Mckook, Ronald Alphonso y Laurel Aitken, quienes fueron hijos de migrantes jamaicanos, pero nacidos en Cuba en la década de 1930 (Putnam, 2013, p. 156).

Consecuencia de este proceso migratorio, a mediados del siglo XX, en Jamaica se escuchaba y bailaba gran variedad de ritmos y géneros musicales: son cubano, rumba, *mento*, *calypso*, merengue, *jazz* y *R&B* de Nueva Orleans (Manuel, 1995, p. 156). Si bien todos estos géneros fueron social y musicalmente importantes en Jamaica, para el desarrollo del *ska* es de fundamental relevancia el *R&B* (*rhythm and blues*), ya que proveyó el ritmo sincopado del *offbeat*, en otras palabras, un ritmo que acentúa el pulso débil o, si se quiere, que enfatiza el segundo tiempo. No obstante, conforme la industria musical estadounidense fue hegemonizada por el norte industrial (Nueva York, Chicago, Detroit), el ritmo de Nueva Orleans perdió vigencia (Heathcott, 2003, p. 189). Esto se suma a las dificultades en la economía azucarera de Jamaica que obstaculizaron las importaciones desde Estados Unidos (Heathcott, 2003, p. 190). Lo que conllevó a que los músicos jamaicanos experimentaran y desarrollaran sonoridades similares a las que provenían del límite norte del Caribe (Nueva Orleans) y, en consecuencia, se desarrolló el *ska*.



La creación del *ska*, de acuerdo con Peter Manuel, es ambigua, puesto que, al ser una música popular surgida de los sectores desfavorecidos de Jamaica, existe poca documentación, y los testimonios compiten por la autenticidad (Manuel, 1995, p. 157). A pesar de ello, el *ska* se consolidó en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX como la práctica musical de la juventud trabajadora urbana de Jamaica (Heathcott, 2003, p. 191). Así, se desarrolló la primera subcultura juvenil de importancia transnacional (Heathcott, 2003, p. 193), puesto que rápidamente se trasladó a Gran Bretaña, a causa de los lazos coloniales y neocoloniales que unen a la metrópoli con la isla.

La historia del *ska* presenta una periodización particular. Álvarez y Obando señalan tres fases u olas que caracterizan a este género (Álvarez y Obando, 2015, pp. 31-37): la primera consta de la generación pionera (*The Skatalites*, Laurel Aitken, Desmond Dekker, *Toots and the Maytals*, Derrick Morgan, entre otros) que se desarrolló en Jamaica en la década de 1960; la segunda, denominada como *two tones* o dos tonos –en alusión a la convivencia entre sujetos “negros” y “blanco”–, tiene como escenario principal la Inglaterra de las décadas de 1970 y 1980, y se caracteriza por el discurso y la actitud antirracista y de denuncia social; la tercera ola (1990 e inicios del siglo XXI) implica la globalización del género y la fusión del ritmo con otros géneros locales. Así, el *ska* en Costa Rica se desarrolla en esa tercera ola que fomenta el género por América Latina.

En términos musicales, este devenir histórico del género implicó que a la sección de vientos metal (trompeta, trombón y saxofón), predominante en la primera ola, se le sumara la guitarra eléctrica de ímpetu rockero y, en consecuencia, se aceleró el tempo; y con la llegada a Latinoamérica, se le añadieron ritmos y melodías de cumbia, salsa y otros géneros locales (Álvarez y Obando, 2015, p. 36).

Al igual que en Jamaica, en Costa Rica, el *ska* no cuenta con una fecha precisa; no obstante, se tiene que hacia la mitad de la década de 1990 surgen las primeras bandas, las cuales fueron influenciadas por el deporte *skate*, es decir, se desarrolló gracias a los sujetos que usaban la patineta. Los inicios de este deporte en el país son, igualmente, difíciles de historizar; no obstante, se tiene constancia de que hacia la segunda mitad de la década de 1990 ese deporte buscaba consolidarse mediante circuitos anuales de competencia (Bravo, 1997, p. 2 Viva) y la Asociación Deportiva de Skate (Bravo, 1999a, pp. 39-40, Sección Tiempo Libre).

En cuanto a la relación entre la música y deporte, la vanguardia del *ska*, en palabras de la agrupación *Seka* (Álvarez y Obando, 2015, p. 41), eran jóvenes de los barrios del sur –sectores populares y trabajadores– de San José: Hatillo, Alajuelita, San Sebastián. Así, las primeras bandas de *ska*, tal como *El bosque* –algunos de sus integrantes después formaron *La Trinidad* (Sábado subterráneo. Seis bandas ticas en megaconcierto mañana, 1999, párr. 16)–, eran conformadas por aficionados al *skate*. Geovanni Durán afirma: “la vara es que esos maes siempre estaban en todas con el skate, y estaban en todas con la música, entonces ellos ya conocían el ska” (Álvarez y Obando, 2015, p. 41). Este ligamen no desapareció, puesto que a finales de la década de 1990 se celebró un



concierto de *ska* en el parque de patinetas en el Alto de Guadalupe (San José). En esa ocasión, además de la banda de *reggae Mekatelyu*, tocaron las agrupaciones *Mentados*, *Calle Dolores*, *El guato* y *Tropa 56* (Skaneando raíces, 2000, p. 23 Sección Tiempo Libre).

Con todo, es la generación del 95 (1995) la que dinamiza y consolida la práctica musical *ska*. Esa generación se compone de los jóvenes que inician sus expresiones culturales a mediados de la década de 1990, además, ellos son conscientes del cambio generacional, de las condiciones sociales adversas en las que viven y de su condición como futuro. La canción “Generación 95” de *Seka* indica:

Somos los enemigos del mayor  
Y el futuro de nuestra familia. [...]  
Somos un afiche en un poste, un hueco que nadie nunca tapa. [...]  
Somos los jóvenes de estos días.  
Los mismos que visten raro  
Y fuman porquerías...  
Generación 95, la esperanza nunca morirá (Zúñiga Núñez, 2006, p. 127).

Por su parte, la agrupación cartaginesa *Calle dolores*, también, da cuenta del cambio generacional y de la condición social adversa, por lo que se asocian con lo popular. Además, esa afirmación se realiza en tono carnavalesco, puesto que muestra una actitud de subversión desde la fiesta y la degradación. La canción “Everybody sabe mucho” (1998) señala:

Somos los hijos de la crisis  
No queda más que resignarnos y aguantarnos la dignidad  
Somos los hijos de la masa, los hijos de la tierra  
Pero no nos gusta que nos llamen hijos de perra [...]  
Todos los pachucos a la revolución que llegó el momento de pararse a caminar  
Todos lo pachucos a la revolución que no hay momento de reflexionar (*Calle Dolores*, “Everybody sabe mucho”, 1998).

Durante esa segunda mitad de la década de 1990 numerosas bandas seminales dan sus primeros pasos y conciertos. *Mod-Ska*, conformado por 10 jóvenes, cuyas edades en 1999 rondaban entre 14 y 23 años (Sábado subterráneo. Seis bandas ticas en megaconcierto mañana, 1999, párr. 13), inició en el año 1994 gracias a una amistad musical. Gino Blando, bajista de la agrupación, comentó en el año 1998: “el grupo actual comenzó hace dos años, pero los inicios datan de hace unos cuatro. Varios amigos con gustos similares nos unimos y empezamos a tocar” (Gólcher, 1998, p. 4, Sección Viva). La fecha de inicio y consolidación es igualmente señalada por Geovanni Durán: “el lapso sería como más o menos 94’ bueno sí, el 94 que empecé con Niño Problema y ya existía El Bosque. Como el 97 [...] que estaba existiendo ya Calle Dolores, Modska y Garbanzos como tales” (Ivarez y Obando, 2015, p. 39).

Esta generación de bandas dio sus frutos discográficos en los años finales de la década de 1990 y los primeros de la década del 2000. Para el año 2000, las bandas *El guato*, *13 millas de libertad* y *Garbanzos* lograron publicar sus discos (Zúñiga, 2000, Portada y p. 5 Sección Viva); por su parte, *13 millas de libertad* logró grabar en el estudio Master Blaster de Panamá (Lobo, 1999, p. 10 Viva). Sin embargo, tal y como se aprecia en la

discografía expuesta por Mario Zúñiga, la mayoría de las bandas de *ska* no contaron con sello discográfico, solamente el segundo disco de *El guato*, *El lamentico*, fue firmado por DDM (Zúñiga Núñez, 2006, p. 249).

Esta dificultad por encontrar apoyo de la industria musical conllevó a que las agrupaciones realizaran conciertos y actividades solidarias con el fin de lograr los recursos para las grabaciones. Esto se demuestra en el *Festival Ska Futbolero* del 13 de diciembre de 1997 que buscó reunir fondos para la banda *Garbanzos* (Rodríguez, 1997, 18 Viva); de igual forma, el 29 de mayo de 1998 la banda *Mod-Ska* organizó un concierto con el motivo de apoyar a las bandas *La Trinidad* y *Runa na Runa* en sus futuros proyectos discográficos. Carlos Piedra, representante de *Mod-Ska*, mencionó:

los grupos subterráneos (que se mueven al margen de lo comercial) siempre nos hemos apoyado y tenemos un público fiel. Pero para nadie es un secreto que los medios y las casas discográficas no siempre apoyan la música que hacemos, así que nosotros mismo nos ayudamos (Sábado subterráneo. Seis bandas ticas en megaconcierto mañana, 1999, párr. 5).

Lo anterior evidencia que las producciones fueron iniciativas y proyectos de las bandas, lo que podría explicar el por qué no todas las agrupaciones lograron publicar discos y que cada producción fuera lenta y tortuosa. Con todo, entre los años 1998 y el 2002 se lograron contabilizar 12 producciones discográficas. El desglose de esa producción y sus características carnavalescas se exponen en la Tabla 1. Además, la Tabla muestra el tratamiento del baile en las canciones del *ska* del periodo.

**Tabla 1**

Los aspectos carnavalescos y de baile presentes en la producción discográfica del *ska* entre los años 1998 y 2002, de un total de 12 entradas

Agrupación	Discos	%	Canciones con elementos carnavalescos		Instrumental	%	Baile					Aspecto carnavalesco			
							Principal	Secundario	N/A	Total	%	Principal	Secundario	Total	%
Mod-Ska	1	8,3	7	20			1	3	3	7	20	1	6	7	20
Calle Dolores	2	16,6	8	22,8			2		6	8	22,8	4	4	8	22,8
Seka	2	16,6	2	5,7	1	20	1	1		2	5,7	1	1	2	5,7
Tropa 56	1	8,3	2	5,7	1	20	1		1	2	5,7	2		2	5,7
13 de millas de libertad	2	16,6	5	14,3	1	20	2		3	5	14,3	2	3	5	14,3
Garbanzos	2	16,6	6	17,1	2	40	3		3	6	17,1	4	2	6	17,1
El guato	2	16,6	5	14,3					5	5	14,3		5	5	14,3
<b>Total</b>	<b>12</b>	<b>100</b>	<b>35</b>	<b>100</b>	<b>5</b>	<b>100</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>21</b>	<b>35</b>	<b>100</b>	<b>14</b>	<b>21</b>	<b>35</b>	<b>100</b>

Fuente: Sergio Isaac Hernández Parra, *Ska y mosh*, base de datos, 2021.

La primera conclusión que se desprende del cuadro anterior es que, para ser un periodo corto, la producción es abundante: 12 discos; en los cuales se identifican 35 canciones con aspectos carnavalescos. Con respecto a esos aspectos, 14 canciones los tratan como tema principal y 21 como secundario, lo que indica que lo carnavalesco es un elemento implícito en la música *ska*. Por otra parte, 14 canciones presentan un discurso relacionado con el baile: diez como tema principal y cuatro como secundario. Esto indica que un 40 % de las canciones con trasfondo de carnaval tratan el baile, lo que es una cantidad relevante. Finalmente, se constata que cinco canciones son instrumentales, y, por lo tanto, su interés

principal es el baile *mosh* y *slam*; eso se debe a que las piezas instrumentales presentan un ritmo y un tempo acelerado.

Los aspectos carnavalescos del discurso del *ska* son amplios, y ya se han abordado algunos de ellos en los apartados anteriores, pero también se encuentran los siguientes: escenario nocturno, la fiesta, la abundancia de bebida alcohólica, la liberación, la parodia y la burla, e incluso la máscara, los cuales se adscriben a los elementos carnavalescos de la Tabla 1. No obstante, esta investigación se limita, por cuestiones de extensión, al baile. El *mosh* y el *slam* es un aspecto de principal importancia en el *ska*. La agrupación *Calle Dolores* presenta en la portada de sus dos discos –*Simple frases* (1998) y *Una pequeña dosis de mentira nacional* (2002)– a un grupo de jóvenes empujándose y corriendo en círculo a manera de *mosh*, además, de una distorsión circular de la imagen que se percibe como movimiento. Incluso, el segundo álbum (2002) presenta la imagen del *mosh* sobre un toma aérea de la ciudad de San José y que se sobrepone al edificio del Banco Nacional (el más alto para entonces), lo cual se interpreta de la siguiente forma: el baile *mosh* y *slam* es una forma de subvertir el orden financiero y de civilidad citadina, o, en términos carnavalescos, el baile es una forma de regeneración del cuerpo popular.

Asimismo, se detectaron diversos principios carnavalescos en el discurso sobre el baile del *ska*. Hay un aspecto que presenta en el escenario a los personajes y el significado del carnaval. La canción “Pero es así” (2000) de *13 millas de libertad* induce al oyente, al final de una pieza instrumental, al sentido de la libertad. El cantante que imita a un presentador de circo (parodia carnavalesca) menciona:

Y el hombre que logra  
desprenderse del ansia de poder  
del dinero y de las sensaciones  
se libraré de esa terrible tensión que  
día a día lo va consumiendo  
y encontrará ese sentimiento de libertad  
con el que todos hemos llegado a este mundo  
no sé por qué, ni sabemos por qué  
...pero es así... (*13 millas de libertad*, “Pero es así”, 2000).

Luego de esa presentación circense al baile carnavalesco, la agrupación *Calle Dolores* presenta, en forma de burla y desde una óptica masculina, los personajes del baile: almas perdidas, el guapo, la fea y la zorra. La canción “Disco Dolores” (1998), la cual también tiene una versión instrumental, señala:

Cuando cae la noche y la música empieza  
Todas las almas perdidas empiezan a llegar  
Ya llega el guapo, la fea, la zorra  
Todo el mundo está listo para empezar a bailar (*Calle Dolores*, “Disco Dolores”, 1998).

Ahora bien, el meollo del discurso sobre el baile es la regeneración, tal como se introdujo en párrafos anteriores. Un primer principio de regeneración es la muerte, entendida como aspecto celebratorio y de vivencia al máximo, es decir, la muerte es un límite hiperbólico de la

alegría. La célebre canción de *Mod-Ska* “Ska de corazón” (1998) da cuenta de la experiencia del baile como una muerte regenerativa y sus diversas sensaciones: el ardor, el desdoblamiento, el grito. La canción enuncia:

No te quedes ahí  
Vente junto a mí  
Vamos a bailar ska hasta morir  
Que este ritmo se quede  
Que este ritmo te convierta en dos  
Que te toque, que te queme  
Que te haga gritar hasta quedar sin voz  
Y quien lo baile que lo baile  
Y el que se quiera matar, que aprenda a bailar  
Está caliente, está que arde  
Al que le gusta que lo baile y al que no que se aparte (*Mod-Ska*, “Ska de corazón”, 1998).

Con todo, existe una dinámica particular en las canciones de *ska* del periodo que permite explicar la regeneración y que consiste en presentar una situación difícil o desagradable y posicionar el baile como solución. A modo de ejemplo, *Garbanzos* en el coro de la canción “Dolores” (1998) expone una situación de desamor que se soluciona mediante el baile:

Ay, Dolores, ya no me llores  
Mi amor, Dolores, ponte a bailar (*Garbanzos*, “Dolores”, 1998).

Esta dinámica de problema-resolución, también, presenta una relación musical, puesto que la sección musical de la resolución presenta un ritmo y un tempo de mayor celeridad, es decir, en el concierto, la resolución se corresponde con el *mosh* y el *slam*. Esta dinámica musical se constata en la canción “Todos menos vos” (2002) de *Calle Dolores*, la cual es un planto o un lamento por la pérdida de un ser querido; no obstante, la segunda parte de la canción es de carnaval gracias a la dinámica *forte* y *accelerando*, en términos de notación musical. En suma, la tristeza se resuelve con la alegría del baile.

Esta dinámica carnavalesca también se presenta como una crítica social y una actitud subversiva. El discurso discográfico de las canciones presenta problemas sociales y al baile como una forma de solventarlos, transgredirlos y lograr el cambio social. Las problemáticas pueden ser de carácter global como la pobreza, la desigualdad, la falta de oportunidades o la pandemia del SIDA, pero también remiten a situaciones personales que atañen a la población juvenil costarricense. Esto se demuestra en la canción “Respuesta” (1998) de la banda *Mod-Ska*:

En el colegio sos un fracaso  
Tranquilo, vos solo tenés que estudiar  
El problema se puede arreglar [...]  
Tus padres te regañaron porque llegaste después de las 10  
Y no te dejan ir a bailar [...]  
Oh, por ese cambio tú puedes bailar  
Siempre y cuando sea un buen ska [...]  
La respuesta a tus problemas es ayudar a todos los demás  
Que por ti, un día, Dios se ocupará (*Mod-Ska*, “Respuesta”, 1998).

Las problemáticas aludidas por el discurso del *ska*, también, son de índole local. En consecuencia se alude a las transformaciones sociales y económicas recientes: apertura transnacional, aumento del turismo y del consumo, o el desprecio por los pueblos indígenas causadas por modelos culturales transnacionales. Todos estos cambios que son percibidos como negativos por ciertos sectores juveniles se plasman en las canciones. De esta forma, *Calle Dolores*, en la pieza “Hay que mover los pies” (1998), canta:

Como el gringo ya se viene y a vos te satisface  
Hay mucha mierda que deberías comer  
Como el indio esta tan lejos y no es mucho lo que ofrece  
Es que todos ya se olvidan de él  
Por eso yo te digo  
Hay que mover los pies (*Calle Dolores*, “Hay que mover los pies”, 1998).

En conclusión, el baile en el discurso discográfico del *ska* es una práctica de regeneración carnavalesca; por medio del baile –*mosh* y el *slam*– se logra el cambio social y los problemas personales se sobreponen. Encima, esas prácticas músico-bailables de empujones y patadas son una degradación que llevan a los participantes al límite de la muerte alegre que se expresa como liberadora. En contraposición a la práctica del *mosh* y el *slam* en otras localidades latinoamericanas, en el caso del *ska* en Costa Rica prevalece la resolución de problemas mediante el baile. Al igual que en el caso argentino, se da una crítica al modelo socio-económico imperante; no obstante, en el caso analizado en este trabajo, el baile también permite la superación personal. En síntesis, la subversión social en el discurso del *ska* se produce por la práctica músico-bailable que contiene principios carnavalescos.

## Conclusión

Este artículo tuvo como motivo demostrar la pertinencia del carnaval en el análisis social, y gracias a ello poder comprender las actitudes de trasgresión y denuncia social de un sector de la juventud de la década de 1990. En consecuencia, se expuso que los jóvenes mediante la música y el baile expresan su descontento. Por ende, la investigación afirmó que la cultura y la música forman parte de las nociones de cambio social.

De manera específica, se expuso los principios carnavalescos presentes en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam*. De esa forma se cumplió con el objetivo de analizar el aspecto carnavalesco en la práctica músico-bailable del *ska* de las juventudes urbanas costarricenses en la década de 1990. Con respecto a las poblaciones que realizan esa práctica, se determinó que eran jóvenes urbanos de las áreas circundantes de la ciudad de San José, y gran parte de ellos eran menores de edad.

La práctica del *mosh* y del *slam* se desarrolló en los conciertos que las bandas realizaban de forma conjunta, es decir, dos, tres o más bandas se reunían en bares y salones capitalinos para llevar a cabo los conciertos. Sin embargo, un espacio de gran relevancia a finales de la década de 1990 e inicios del siglo XX fue el salón La Finca, ubicado en Oreamuno de

Cartago. Parte de la relevancia de ese salón fue que permitió a los jóvenes menores de edad asistir, además, de que los horarios de los conciertos eran diurnos.

La investigación logró determinar que el *mosh* y el *slam* se corresponden con la misma práctica músico-bailable, puesto que la diferencia entre ambos es la intensidad; así, el *mosh* se caracteriza por la rudeza y por una mayor participación de hombres. Además, se evidenció que esta práctica se originó localmente en los conciertos del género *metal* y que posteriormente se expandió hacia otros géneros, pero mantuvo la misma dinámica carnavalesca de la degradación por medio del contacto corporal y por expresar una noción colectiva del cuerpo popular.

Finalmente, se identificó el discurso discográfico sobre el baile en las bandas de *ska* que produjeron álbumes a finales de la década de 1990 y los primeros años del siglo XX. En consecuencia, se analizó cómo los jóvenes ven en el baile *mosh* y *slam* una forma de regeneración que permite cambios sociales y personales. Los músicos, mediante una dinámica de problema-resolución, dan cuenta de que el baile faculta una actitud de transformación, liberación y subversión carnavalesca.

## Referencias

- 13 millas de libertad. (2000). *13 millas de libertad*. 13 millas de libertad.
- Álvarez López, Jéssica y Obando Reyes, Fernando. (2015). *Juventud y chivos de Ska: una forma de gestión cultural alternativa* (Tesis de Licenciatura en Antropología Social). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Acuña Zamora, Gilbert; Aguilar, Grace; Brenes, Alonso; Chinchilla, Elizabeth; García, Jeanette y Morera, Marta. (1996). *Exhibiciones cinematográficas en Costa Rica (1897-1950)* (Seminario de graduación de Licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Araya, Hugo. (2 de junio de 1992a). A tribunales 34 jóvenes de concierto diabólico. *Diario Extra*, p. 16.
- Araya, Hugo. (3 de junio de 1992b). En todo concierto hay droga. *Diario Extra*, p. 7.
- Attali, Jacques. (1995). *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Banco Central de Costa Rica. (s. f.). Recuperado de <https://gee.bccr.fi.cr/indicadoreseconomicos/Cuadros/frmVerCatCuadro.aspx?CodCuadro=367&Idioma=1&FecInicial=1998/01/01&FecFinal=2000/08/11>
- Barnet, Miguel. (2001). *Biografía de un cimarrón*. Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Bettez Halnon, Karen. (2006). Heavy Metal Carnival and dis-alienation: the politics of grotesque realism. *Symbolic Interaction*, 29(1), 33-48.
- Bravo, Vanessa. (19 de febrero de 1997). ¡Campo a patinetas!, *La Nación*, Sección Viva, p. 2.



- Bravo, Vanessa. (14 de enero de 1999a). Sobre ruedas. *La Nación*, Sección Tiempo Libre, pp. 39-40.
- Bravo, Vanessa. (9 diciembre 1999b). Ellos van a enseñarlo todo. *La Nación*, Sección Tiempo Libre, p. 8.
- Calle Dolores. (1998). *Simples Frases*. Calle Dolores.
- Calle Dolores. (2002). *Una pequeña dosis de mentira nacional*. Calle Dolores.
- Carballo Villagra, Priscilla. (2001). *Cantar y contar: un estudio de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular* (Tesis de Licenciatura en Trabajo Social). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Carballo, Priscilla. (2017). *Por las calles del rock. Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica. 1970-1990*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekin.
- Citro, Silvia Viviana. (2008). El Rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Revista Transcultural de Música*, (12), 1-21.
- Corrales Ulate, Rafael. (2011). *Camisetas Negras, una expresión alternativa: estudio sobre el movimiento metalero urbano en Costa Rica* (Tesis de Licenciatura en Antropología Social). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Cuevas Molina, Rafael. (2013). Identidad y cultura en Costa Rica a inicios del siglo XXI. En Adalberto Santana (Coord.), *Costa Rica en los inicios del siglo XXI* (pp. 123-137). Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Darnton, Robert. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Arias, David. (2018). Hijos de la crisis. La juventud costarricense de la década perdida. En Iván Molina y David Díaz, *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX* (pp. 135-160). Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Díaz Arias, David. (2019). *Historia del neoliberalismo en Costa Rica: la aparición en la contienda electoral, 1977-1978*. San José, Costa Rica: CIHAC.
- Enríquez Solano, Francisco. (2000). Entre la tradición y la modernidad. La diversión pública en las localidades rurales de San José (1830-1930). *Revista de Ciencias Sociales*, (89), 69-84.
- Fuentes Belgrave, Laura. (2004). *La construcción simbólica del "underground" Goth y Punk en la juventud del Área Urbana costarricense* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Fumero, Patricia. (1996a). *Teatro Público y Estado en San José. Una aproximación desde la historia social*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- Fumero, Patricia. (1996a). Las diversiones públicas en Costa Rica: 1850-1950. *Temas de nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 12(25), 17-30.
- Fumero, Patricia. (2007). Los caminos de la dramaturgia costarricense. *Revista Escena* 30(61), 85-90.
- Gólcher Beirute, Raquel. (4 de febrero de 1998). Ritmo Mod Ska. *La Nación*, Sección Viva, p. 4.
- González Guzmán, Daniel. (2012). *Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito* (Tesis de Maestría en Antropología). FLACSO, Quito, Ecuador.

- Harvey, David. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Heathcott, Joseph. (2003). Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: tracing the routes of ska. *Radical History Review*, 87, 183-206.
- Hernández Parra, Sergio Isaac. (2016). *Jóvenes, rock "satánico" y el pánico moral de 1992 en Costa Rica* (Tesis de Licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Hernández Parra, Sergio Isaac. (2021a). Metal en la aldea: la construcción de una escena musical urbana en Costa Rica (1980-1992). *Revista Rupturas*, 11(2), 175-194.
- Hernández Parra, Sergio Isaac. (2021b). *Ska y mosh*. Base de datos.
- Karush, Matthew. (2017). *Musicians in transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Kauskopf, Dina y Gutiérrez, Ana Lucía. (1990). *Características socio-demográficas de la Juventud de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Costa Rica.
- Lanzan disco de "Hola juventud 87". (3 de diciembre de 1987). *La Nación*, Sección Viva, p. 18.
- La Nación*. (28 de mayo de 1999). Sábado subterráneo. Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/sabado-subteraneo/J4742NDM MVGILD2PCKJZH33UZM/story/>
- Lebreton, David. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Franc Ureña, Roberto. (1984). *El carnaval limonense*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Lobo, Isaac. (29 de diciembre de 1999). Año nuevo, discos nuevos. *La Nación*, Sección Viva, p. 10.
- Los garbanzos. (1998). *De vuelta*. Los garbanzos.
- Manuel, Peter. (1995). *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. Filadelfia: Temple University Press.
- Menjívar Ochoa, Mauricio. (2013). Luchas sociales en Costa Rica: de la crisis a la resistencia global (1979-2007). En Adalberto Santana (Coord.), *Costa Rica en los inicios del siglo XXI* (pp. 95-122). Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Mentados. (2003). *Ir caminando*. DDM.
- Mod-Ska. (1998). *Hermanos*. Mod-Ska.
- Molina Jiménez, Iván. (2002). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- Mondol, Mijail. (2015). *Tango, arrabal y modernidad en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Morales Suárez, Victoria. (7 de agosto de 1992). Al oído de un ministro que no le gusta mucho leer. *Semanario Universidad*, p. 6.
- Murillo, Ana Lucía y Orozco Castro, Cynthia. (1998). *Jugando con límites: El significado de la violencia en el proceso de construcción de la intersubjetividad de un grupo de adolescentes costarricenses que recurren al "mosh"* (Tesis de Licenciatura en Psicología). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

- Murillo Chaverri, Carmen. (2000). El carnaval de san José: ¿Espejo o máscara de la cultura Popular costarricense? *Revista de Ciencias Sociales*, (89), 9-20.
- Nassar Solís, David. (2019). Festín putrefacto: el banquete como evento en tres videoclips de heavy metal. En Ruth Cubillo y Ronald Campos, *Estudios actuales de literatura comparada*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Orias, Osvaldo. (1993). *Graffiti es graffiti* (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Parra, Ana María. (20 de agosto de 1999). Hecho en Costa Rica, *La Nación*, Portada Sección Viva y Sección Viva, p. 15.
- Pérez Brignoli, Héctor. (2004). Educación, capital humano y movilidad social en Costa Rica. Un primer análisis de los datos del Censo del 2000. En Luis Rosero, *Costa Rica a la luz del Censo del 2000*. San José, Costa Rica: Centro Centroamericano de Población.
- Putnam, Lara. (2013). *Radical Moves. Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Quirós, Marcela y Rodríguez, Gabriela. (27 de agosto de 1997). Diversión en dos polos. *La Nación*, Portada y Sección Viva, p. 2.
- Quirós, Mauricio. (8 de febrero de 1998). 2 días, 2 horas “2 minutos”. *La Nación*, Sección Viva, p. 16.
- Rivera-Segarra, Eliut; Mendoza, Sigrid y Varas-Díaz, Nelson. (2015). Entre el orden y el caos: el papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico. *Revista de Ciencias Sociales*, (28), 104-121.
- Rodríguez, Gabriela. (3 de diciembre de 1997). De los garajes a los estudios. *La Nación*, Sección Viva, p. 18.
- Rojas González, José Manuel. (2015). *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música “clásica” en Costa Rica (1970-2011)*. San José, Costa Rica: Editorial Arlequín.
- Rosario, Reina. (2015). *Identidades de la población de origen jamaicano en el Caribe costarricense (segunda mitad del siglo XX)*. República Dominicana: Cocolo Editorial.
- Rosero-Bixby, Luis. (2004). La explosión demográfica. En Eugenio Rodríguez Vega, *Costa Rica en el siglo XX. Tomo II*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Rovira Mas, Jorge (Ed.). (2007). *Desafíos políticos de la Costa Rica actual*. San José: Editorial UCR.
- Seka. (2002). *Cantar opinando*. Seka.
- Skaneando raíces. (14 de diciembre del 2000). *La Nación*, Sección Tiempo Libre, p. 23.
- Urbina Gaitán, Chester. (2000). Homogeneizando culturas. Peleas de gallos, corridas de toros y Estado en Costa Rica (1870-1914). *Revista de Ciencias Sociales*, (89), 59-68.
- Urbina Gaitán, Chester. (2002). Circo, nigromancia y prestidigitación en San José (1867-1914). Una aproximación desde la historia social. *Revista de Ciencias Sociales*, (95), 97-115.
- Urbina Gaitán, Chester. (2006). Estado, sociabilidad y control social en Costa Rica (1950-1971). *Revista de Ciencias Sociales*, (111-112), 189-197.

Villalobos, Lorena. (1 de junio de 1992). Detenidos 32 jóvenes en concierto de rock. *La Nación*, p. 12A.

Zúñiga, Alberto. (29 de diciembre del 2000). La música tica despertó. *La Nación*, Portada Sección Viva y Sección Viva, p. 5.

Zúñiga Núñez, Mario. (2006). *Cartografía de otros mundos posibles: el rock y el reggae costarricense según sus metáforas*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

## Notas de autor

- \* Costarricense. Licenciatura en Historia por la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Estudiante de la Maestría Académica en Historia y del Bachillerato y Licenciatura en Filología Española, ambas carreras en la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Correo electrónico: sergioherpar@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6412-8976>

## Información adicional

Sergio Isaac Hernández Parra además cuenta con formación musical en saxofón por el programa Música Abierta de la Universidad de Costa Rica y profesional en Mediación Cultural por la Universidad Complutense de Madrid.